



## Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

7 | 2009

Paysages sonores

---

# Aux origines de l'art paléochrétien

Daniele Guastini

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/831>

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Daniele Guastini, « Aux origines de l'art paléochrétien », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/831>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

# Aux origines de l'art paléochrétien

Daniele Guastini

---

- 1 Il y a une affirmation de Friedrich Nietzsche qui, bien que peut être abusée, n'en finit pas de me surprendre et me troubler. L'affirmation selon laquelle toute la dimension apollinienne de l'art grec classique cacherait son fond dionysiaque<sup>1</sup>. Son écho retentit dans de nombreuses interprétations, même récentes, de l'art grec. Notamment à la lecture du livre de Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte* - dont je parlerai en détail plus loin - qui parle de la mousse enforme de la mer de laquelle serait née, selon la généalogie d'Hésiode, la beauté personnifiée par Aphrodite<sup>2</sup>.
- 2 Or, il n'est pas question d'entrer dans les problèmes posés par cette généalogie - même s'il faut tout de même souligner qu'il n'est pas tout à fait certain que, en Grèce, Aphrodite, et donc *eros*, incarne aussi bien la beauté de l'art poétique ; car l'art poétique était patronné par un autre dieu, Apollon justement, et par ses protégées, les Muses, filles de Zeus et Mnemosyne, c'est-à-dire la Mémoire. Ce sont des subtilités me direz-vous.
- 3 Mais c'est d'une tout autre question dont je souhaiterais parler. C'est avant tout la question de la date. La date de cet acte de naissance de la forme par l'informe, de l'ordre par le désordre. Quand et où cela serait-il arrivé ? En effet, à propos de l'art grec, nous pouvons remonter aussi loin que nous le voulons dans le temps, nous ne retrouverons toutefois jamais cette date. Au contraire, comme l'avait déjà souligné à juste titre Hegel<sup>3</sup>, concernant l'art grec, si l'on remonte trop dans le temps on ne se heurte inévitablement à des formes et des géométries. D'autant que, à propos de l'art archaïque grec, influencé par l'art égyptien - l'art que Platon aimait justement pour cette raison<sup>4</sup> - nous pourrions plutôt parler d'un excès de forme, d'un excès d'ordre, d'un art précisément géométrique [FIG. 1]. Nous notons qu'en Grèce, le plus souvent, ce qui vient avant est plus ordonné que ce qui vient après. Comme si, en Grèce, la forme était née de manière primitive, soudaine ;



et avait été éventuellement remaniée et réélaborée par la suite. Comme si, avant cette naissance là, il n'y avait rien et non pas un art moins formé<sup>5</sup>.

Fig. 1



Dionysos sur un bateau. Coupe athénienne provenant de Vulci (Etrurie). Troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.C.

[On observe bien surtout les poissons, un thème qui retournera souvent dans cet essai].

- 4 Alors, de quelle scène parle-t-on lorsque l'on parle du dionysiaque ? En d'autres termes, où est le dionysiaque ? Ne serait-ce pas, justement, ce dionysiaque là aux yeux de Nietzsche ? Mais alors, si cette vision dionysiaque ne vient pas de l'art grec, d'où vient-elle ? Que reflète-t-elle ? Quelle est sa véritable provenance ?
- 5 La thèse de mon essai – thèse qui peut sembler tout d'abord quelque peu brutale et paradoxale – serait qu'en effet Nietzsche ne se soit pas approprié de l'art grec mais du christianisme cette idée du dionysiaque, d'une impulsion à la décomposition de la forme, atténuée par l'impulsion apollinienne à l'ordre. Je la décris comme paradoxale dans la mesure où Nietzsche, comme nous le savons, souhaitait justement utiliser cette force dionysiaque contre le christianisme<sup>6</sup> !
- 6 Bref, l'idée est que cette force dionysiaque arrive avec le christianisme. Cette naissance de la forme par l'informe est, en fait, plutôt l'affaire du christianisme et de son art, dans lequel ce type de naissance apparaît de manière très claire, bien plus que dans l'art grec. Donc, Dionysos, ce nouveau Dieu (nouveau par rapport aux dieux plus anciens de l'Olympe) qui venait de l'Orient et que Nietzsche situait au centre caché de la vie grecque, dans l'horizon théorique et culturel qu'il a construit, ne serait pas qu'une figure, toutefois bien dissimulée, du Dieu de la religion et de la théologie chrétienne – un Dieu qui, d'ailleurs, est lui aussi venu en Grèce de l'Orient, mais longtemps après. Dionysos ne serait donc pas, qu'une figure, la énième, radicalisée, extrémisée à souhait, inversée au

maximum – nous verrons plus tard de quelle façon elle a été inversée – du Dieu qui s'est fait homme, en reliant, ainsi, l'humain et le divin, et le sort de Dieu aux vicissitudes historiques des hommes. Donc, à partir de là, la dialectique dionyso-apollinienne devient plus à même à expliquer certains traits de la naissance de l'art chrétien plutôt que de l'art grec.

- 7 Voici la thèse de fond, que l'on reprendra de manière plus détaillée à la fin. Mais, pour l'instant, procédons par étape. Tout d'abord, je vais essayer de me placer d'un point de vue grec païen, en admettant que cela soit encore réalisable. Un grec qui est habitué à voir ce type de peintures [FIG. 2], ou ce type de sculptures [FIG. 3]. De même, plus tard, durant la période hellénistique, ce type de peintures ci [FIG. 4] ou ce type de sculptures là [FIG. 5]. Ce grec qui, à présent, se retrouve, par contre, face à ce type de peintures ici [FIG. 6] ; ou en face à ce type de sculptures là [FIG. 7].

Fig. 2



Enseignement à l'école, c. 480 av. J.C. Peintre attique.

[Nous n'avons plus la peinture grecque, mais l'on peut encore imaginer grâce aux vases attiques].

Fig. 3



L'Éphèbe d'Anticythère. Bronze. Art péloponnésien. Vers le Milieu du IV<sup>e</sup> siècle av. J.C. (Athènes, Musée National).

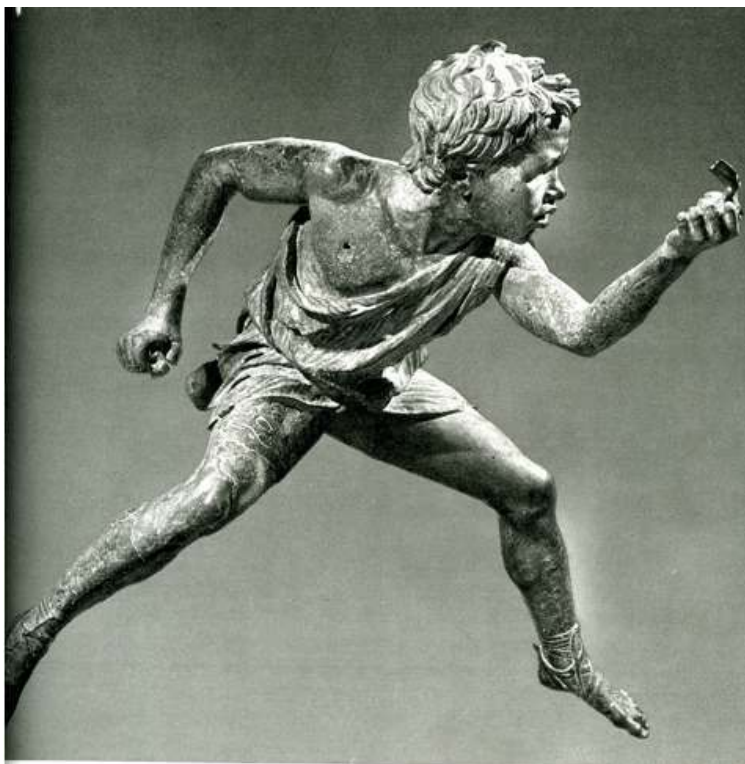


Fig. 4



Eracle e Telefo. Ercolano, peinture murale, I<sup>er</sup> siècle av. J.C (Naples, Musée National).

Fig. 5



Eubée, Jockey, Deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle av. J.C. (Athénée, Musée National)

Fig. 6



La destruction des idoles, Doura Europos, synagogue, IV<sup>e</sup> siècle ap. J.C.  
[Cette figure est tirée de ce qui est considéré le premier cycle figuratif de l'art judéo-chrétien].

Fig. 6



Les Tétrarques de Venise, début du IV<sup>e</sup> siècle. Venise. Basilique de S. Marco, extérieur. [Les Tétrarques étaient les gouvernants de la partie orientale de l'Empire]

- 8 Que va penser ce pauvre grec, qui n'est pas habitué au désordre et à la confusion, de ces images là ? Cette question peut sembler en apparence bizarre. En effet, à première vue, nous pourrions répondre : comment est-il encore possible de le savoir ? Attention : nous avons des documents à ce sujet.
- 9 Il est, d'une certaine façon, encore possible de reconstruire le jugement grec sur l'art chrétien des premiers siècles. Un de ces documents, en particulier celui de Celse – un grec platonicien qui a vécu au 3<sup>e</sup> siècle, le siècle crucial où a commencé à se développer un véritable art chrétien – est vraiment fondamental pour comprendre l'état d'esprit d'une époque où la culture païenne et la culture chrétienne s'affrontaient sans se comprendre l'une et l'autre. Celse nous a laissé des anecdotes, parfois cocasses, sur l'incompréhension qu'un grec païen a pu avoir vis-à-vis du monde chrétien. Dans *Le discours vrai* – ouvrage que nous pouvons reconstruire à travers plusieurs documents – il parle également de la réaction qu'un grec pouvait avoir en entrant dans un temple chrétien<sup>7</sup>. Il soutient que, comme dans les temples de Mithra ou d'autres divinités semblables bizarres – qui étaient fleuris à la fin de l'antiquité païenne – donc un grec qui entre dans les temples des chrétiens, a « la tête chavirée », à cause de leurs « extravagances »<sup>8</sup>. Les chrétiens – continue-t-il – méprisent les dieux de l'Olympe ou les symboles du culte égyptien (chiens, chats, etc.), sans comprendre que ceux-ci, pour leur part, ne sont que des symboles. En revanche, eux-mêmes n'ont pas honte d'adorer et – nous pourrions même ajouter – de représenter, un Dieu mis au tombeau. En effet, ils sont amenés par leur religion à penser – je cite littéralement – « n'examinez point, croyez seulement, votre foi vous sauvera ... la sagesse de cette vie est un mal, et la folie est un bien »<sup>9</sup>.



- 10 Dans les temples chrétiens, la tête chavire. La folie flotte. Mais quelle folie ? De quelle folie s'agit-il ? Effectivement, en entrant dans une église paléochrétienne, nous sommes entourés d'images déformées. Des premiers siècles du monde chrétien, émergent des représentations de visages défigurés, de corps disgracieux, qui, seulement quelques siècles plus tard – comme si au départ l'art chrétien manquait d'équilibre – laisseront place, en particulier dans le milieu byzantin, à des figures, au contraire, fixées dans une rigidité presque cadavérique et dans un hiératisme parfois grotesque [FIG. 8]. Figurations, le plus souvent frontales, qui violaient de manière impardonnable, pour un grec, les critères de plasticité, de beauté et de perspective, fixés par la tradition classique. Ces critères qui, bien sûr, par rapport à l'art classique, avaient déjà été amplement violés par l'art païen de la même période [FIG. 9], mais qui seront bien davantage violés dans l'art paléochrétien, d'ailleurs de manière souvent incomparable [FIG. 10].

Fig. 8



Miniature antiochienne de la Genèse : le déluge, III<sup>e</sup> siècle (Vienna Nationalbibliothek).

Fig. 9



Art de l'Égypte romaine. Le Fayoum ou Thèbes. III<sup>e</sup> siècle ap. J.C. (Paris, Musée du Louvre).

Fig. 10



Tête de Helios. *Opus sectile* provenant du Mitreo de Santa Prisca all'Aventino, première moitié du II<sup>e</sup> siècle ap. J. C. (Rome, Museo Nazionale Romano).

- 11 Par ailleurs, un grec de la fin de l'antiquité païenne, comme l'était Celse, aurait sans doute jugé ces représentations tout à fait laides, en se demandant pourquoi les chrétiens étaient autant attirés par la laideur.
- 12 Essayons-nous aussi de nous poser la même question, en nous plaçant toujours du côté d'un grec : pourquoi l'art et plus généralement l'expression chrétienne primitive s'est-elle sentie autant attirée par la laideur ou, tout du moins, par ce qui semblait l'être en apparence et qui, de toute façon, s'avérait être laid aux yeux d'un grec ? Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord bien comprendre en quoi consistait cette laideur présumée. Il nous faut le faire, en partant de la définition grecque de la beauté. Pour les grecs, le mot 'beauté' (*kallos*) était synonyme de mots comme 'ordre', 'symétrie', 'harmonie'. Aristote, dans le chapitre 7 de la *Poétique*, écrit que ce qui est beau est ce qui est « facile à embrasser d'un regard »<sup>10</sup>. Pour un grec, ceci était beau [FIG. 11]. Ou, cela [FIG. 12]. Bien qu'à des niveaux différents, ces types de représentations respectaient tous les principes fondamentaux de la *mimesis*, c'est-à-dire de l'imitation de la nature comme nous la voyons, ou, tout du moins, comme la voyait un grec : vraisemblable dans sa dimensionnalité, sa profondeur, sa perspective, sa plasticité, son détail, etc. Autrement dit : toutes ces représentations étaient, pour un grec, des images naturelles, puis belles.

Fig. 11



Statue de Poséidon, vers 460 av. J. C. (Athènes, Musée National).

Fig. 12



Gigantomachie. Peintre de Pronomos. Fragment de cratère en calice provenant du Péloponnèse (vers 410 av. J.C).



- 13 Même la mosaïque, qui d'un certain point de vue était la forme d'art la plus artificielle par rapport à la représentation, en Grèce – nous nous basons principalement sur des documents relatifs à l'époque hellénistique – elle aussi s'inspirait de cette naturalité et vraisemblance [FIG. 13, 14 et 15]. Ce qui était valable pour Aristote et, avant lui, pour les grecs des générations précédentes, l'était aussi pour les générations successives à Celse, qui, de leur temps, pouvaient encore observer ce type de mosaïque là [FIG. 16], où il y a encore un signe, bien que très affaibli, de plasticité, perspective, etc. – soit de *mimesis* – et le confronter avec ce type de mosaïques ici [FIG. 17].

Fig. 13



Mosaïque de cailloux provenant de Pella, Macédoine, Fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.C.

Fig. 14



La bataille d'Alexandre. Mosaïque provenant de la Maison du Faune, Pompéi, II<sup>e</sup> siècle av. J.C. (Musée National de Naples).



Fig. 15



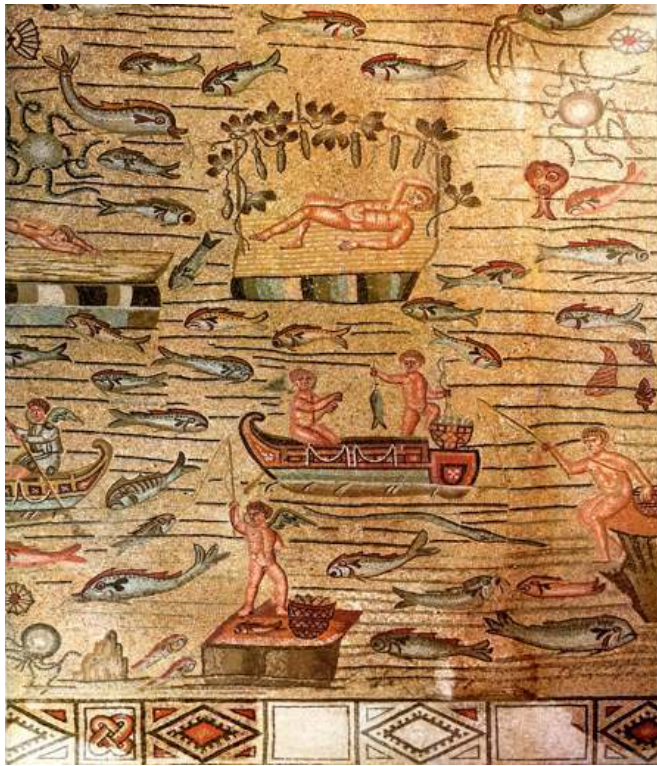
Scène de chasse (détail). Piazza Armerina Sicile, Villa romaine (première moitié du IV<sup>e</sup> siècle ap. J. C.).

Fig. 16



Maison d'Orphée (détail). Leptis magna. Mosaique d'art romain, III<sup>e</sup> siècle ap. J. C. (Tripoli, Musée national).

Fig. 17

Histoire de Jonas. Mosaïque de pavement, basilique de l'évêque Théodore. Aquilée, début du IV<sup>e</sup> siècle.

- 14 C'est justement sur cette image des mosaïques de la Basilique d'Aquilée, remontant au début du 4<sup>e</sup>me siècle, que je voudrais attirer l'attention. Je viens d'évoquer une difformité entre la réalité comme nous la percevons de manière ordinaire et sa représentation, c'est-à-dire, un défaut de vraisemblance et de *mimesis*. Mais en quoi consistent exactement cette difformité et ce défaut ? Si nous nous penchons attentivement, il s'agit d'une difformité très complexe. En effet, elle n'est soulignée ni par l'absence de détails – qui sont, au contraire, présents en surabondance dans la mosaïque – ni, au fond, par leur négligence. Nous devrions plutôt parler d'un soin particulier pour le détail [FIG. 18]. Néanmoins, cette représentation apparaît tout de même comme délaissée par rapport aux formes de la représentation classique et hellénistique. Malgré l'extraordinaire grandeur de l'ensemble<sup>11</sup>, le soin pour le détail est sauvegardé. On note, par exemple, la variété naturelle de poissons, qui est réellement étonnante – on y reconnaît beaucoup de variétés de la mer Adriatique : dauphins, raies, poulpes, rougets, etc. Quelle est alors la véritable raison de cette difformité ? A quel niveau se trouve-t-elle ? Pour l'instant je le qualifierais provisoirement ainsi : comme un désordre et une dissonance de l'ensemble. Comme une désunion entre les objets et, plus particulièrement, entre les thèmes représentés. Cet épisode central est comme disséminé entre d'innombrables autres détails et scènes toutes aussi notables. Tout ceci, dans un cadre où la perspective d'ensemble est totalement absente. Les choses les plus proches sont aussi grandes que les choses les plus éloignées. Tout ce qui est petit devient grand, ce qui est grand devient petit. Tout ce qui, dans la réalité de la perception, se trouve en avant et en haut, retombe ; et ce qui se trouve en bas, remonte. Ceci non pas simplement dans le sens spatial, géométrique : les thèmes les plus importants, sont les plus sacrés, ils sont traités de la même manière que les thèmes



les plus minimes et profanes. Jonas est mis sur le même plan et à la même grandeur que le dernier des poissons, comme si les poissons avaient de l'importance et de la dignité et que le détail ne servait ni à construire le regard d'ensemble, ni à le consolider, en consolidant la perception naturelle des choses, mais, au contraire, qu'il servait à représenter et à évoquer autre chose, et, en définitive, à déconstruire cette perception naturelle. Une représentation où il n'y a pas d'espace, mais seulement des objets, très différents et éparpillés, comme si ils dansaient ; comme si la réalité perçue de l'espace - l'espace qui met en relation et en ordre les choses - n'avait plus aucune importance. En réalité, une représentation dans laquelle, il n'y aurait plus de nature, mais seulement histoire et récit. Une histoire, de plus, dont le récit est totalement déstructuré dans ses coordonnées temporelles ; qui est magmatique, flottant. En somme, un nouveau modèle, tout d'abord historiographique, dont le signe fondamental est la *contamination* La contamination entre registres, sujets, événements et figures.

Fig. 18

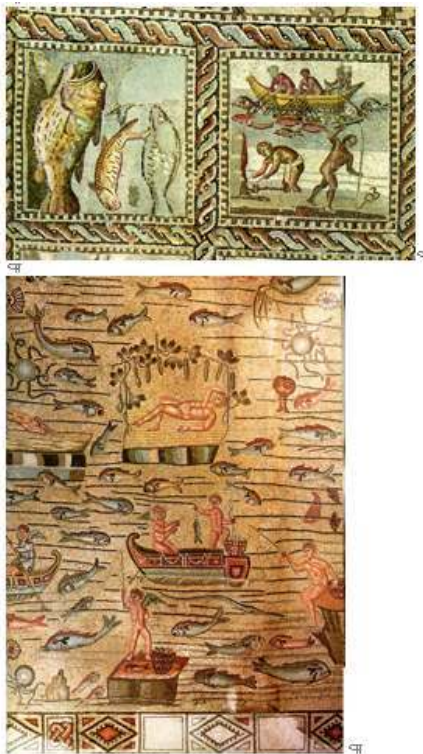


Aquilée, basilique de l'évêque Théodore. Détail de la mosaïque absidale : homard au dessus d'un arbre.

- 15 C'est exactement pour ça que la tête, la tête d'un grec, chavire et tourne : parce que de cette manière, sa rationalité, sa vision du monde perd prise sur l'habituel et se désunit, comme si elle était démembrée de la force de ces images. Pour notre pauvre grec, que nous avons laissé avec son mal de tête, cette dissonance et ce désordre ne sont pas qu'un défaut de rationalité, qu'une perte d'orientation. Mais pour un chrétien, pour les chrétiens qui entraient dans cette basilique, la perception était tout à fait différente. A travers ces images, les chrétiens voyaient des choses dont les grecs ne soupçonnaient même pas l'existence.
- 16 Que voyaient-ils ? Evidemment, quelque chose d'essentiel, que l'on ne pouvait pas voir si non de cette façon, grâce à ces figures, et en partageant le même monde et la même

culture que celui qui les avait réalisées. De ce point de vue, on peut bien dire que pour un grec, ne pas avoir ressenti cette dissonance et ce désordre autrement que comme une perte, signifie ne pas avoir compris l'essence de la culture qui l'a produite, donc de la culture chrétienne. En fait, il nous faut faire attention : en affirmant que ces poissons représentent une toute autre chose que ce qu'un poisson pouvait représenter dans une représentation païenne à la même époque [FIG. 19], nous ne sommes pas simplement en train de dire que l'objet, en l'occurrence le poisson, a une fonction allégorique. Une telle fonction pouvait tout autant se retrouver dans les représentations païennes. En tant que telle, l'allégorie constitue, bien sûr, une caractéristique évidente de la représentation chrétienne. Toutefois, elle n'en est pas du tout sa particularité. La méthode allégorique, nous le savons, était déjà bien développée dans le milieu de la culture hellénistique, surtout dans l'ambiance stoïcienne<sup>12</sup>. Tout au plus, et nous en verrons le sens surtout à la fin de cet essai, c'est la modalité de cette allégorie qui change. Ses changements sont essentiels parce qu'ils ne concernent pas seulement le signifié - le poisson, en grec *ichthus*, s'est l'acronyme de *Iesous Christos Theou Uios Sothēr* - mais aussi le signifiant, la forme du signifié, qui change dans la direction que nous avons vue. C'est-à-dire, en direction de la dysharmonie et du désordre spatial et temporel autant qu'axiologique, en donnant mal à la tête à notre pauvre grec.

Fig. 19



Comparaison entre scènes des hommes et des poissons.

- <sup>17</sup> Au pauvre grec, mais pas seulement à lui. Ce mal de tête reviendra souvent pendant des siècles. Naturellement, je fais allusion au classicisme, qui interprétera cette dysharmonie, comme une perte de qualité. En fait, c'est pour ça que la tradition successive, dominée par le classicisme, a longtemps interprété ces formes de représentation, non pas comme une forme nouvelle, mais comme un déclin des formes anciennes.

- 18 Or, si généralement on pense qu'il y a peu de différence entre cette dimension figurative, dont la mosaïque d'Aquilée n'est qu'un exemple, et la dimension littéraire, particulièrement l'apologétique, mais aussi de quelque manière "artistique" – je pense, par exemple, aux premières œuvres en vers de l'apologétique chrétienne des premiers siècles : Paulin de Nole, Prudence, Commodien, pour lesquels, selon la célèbre thèse de J. Fontaine, la poésie serait née dans l'Occident chrétien<sup>13</sup> – on comprend bien qu'il s'agit d'une véritable modalité d'expression, et non pas simplement de la chute d'un style. Nous pouvons retrouver, même parmi les écrivains chrétiens les plus en vue – de Tertullien à S. Augustin, à S. Paul, comme nous le verrons plus tard – *mutatis mutandis*, les mêmes caractéristiques : discours confus, expressions grand-guignolesques et vulgaires, phrases entortillées, qui désormais ne respectent plus du tout les règles d'or de la rhétorique classique, mélangées avec nonchalance et mêlées à un style, en revanche, souvent élevé et soutenu. Cette contamination des styles et des thèmes, qui engendrait le mal de tête aux grecs, devient, au contraire, une manière normale d'écrire, de représenter, de vivre – pour ainsi dire – chez les chrétiens<sup>14</sup>.
- 19 Mais pourquoi tout ceci ? Pourquoi ce désordre et cette contamination ? Pourquoi la dysharmonie comme substance, comme *image du monde* ? La première réponse, la plus immédiate, qui vient à l'esprit, c'est justement la réponse des grecs et du classicisme successif : à cause d'un déclin.
- 20 En effet, déformé dans la composition picturale, sculpturale, littéraire ; vulgaire dans le style, à première vue, l'art paléochrétien semble tout à fait la dernière étape du déclin de l'art ancien. Un déclin, de plus, arrivé de manière assez soudaine. Tout de suite, à partir du 3<sup>ème</sup> siècle, le siècle des premières dérogations à la prescription notoire de la loi de Moïse contre les images et, de l'expansion, dans la culture chrétienne, des instances allégoristes qui, au début, s'étaient seulement répandues dans le milieu alexandrin et cappadocien, soit dans les milieux les plus contaminés par la culture grecque. Cela, bien que l'art païen soit encore, dans une période assez active et productive. Une période complètement décadente – une période où, les artistes ne savaient plus correctement rendre la perspective, mais non pas parce qu'ils n'y montraient plus d'intérêt – et qui, cependant, se révélait encore active et productive [FIG. 20].



Fig. 20

Sousse, Maison du triomphe de Dionysos. Pêcheurs et poissons (Détail), III<sup>e</sup> siècle ap. J. C.

- 21 En effet, longtemps l'art paléochrétien a été considéré par les spécialistes comme une partie, une sorte d'épilogue final, de cette décadence. Jusqu'à au moins la première moitié du vingtième siècle, c'est de cette manière que la tradition des études iconographiques a généralement expliqué la direction et le cheminement de l'art chrétien des premiers siècles. Une tradition qui, par ailleurs, vient de loin. Le paradigme de la décadence a, en effet commencé à bien fonctionner, au moins à partir du classicisme du dix-huitième siècle, mais peut-être déjà à la Renaissance, qui a, en grande partie, essayée d'être justement une 'renaissance' du style grec dépuré des débris de la représentation de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen-âge.
- 22 C'est en ce sens là que retentissent encore les mots avec lesquels Winckelmann, à la moitié du 18<sup>ème</sup> siècle, concluait son *Histoire de l'art ancien*, en confessant ses sentiments de tristesse et nostalgie pour l'épilogue qu'il attribuait à l'art classique et auquel il assistait – pour paraphraser ses propres mots – comme un homme qui, du bord de la mer, suit avec les yeux pleins de larmes le spectacle de l'aimée qui prend le mer et s'éloigne, sans plus d'espoir de la revoir et de laquelle il ne lui reste qu'une ombre<sup>15</sup>.
- 23 C'est ainsi que l'art paléochrétien a été vu par le classicisme, en tant que fin, décadence, de l'art ancien : comme cette ombre vide et spectrale d'un art bien plus lumineux et plein, comme la dernière issue d'un passé qui ne reviendra plus !
- 24 Nous dirons que c'est une question de goûts. Ce que nous pouvons affirmer est que la vision grecque ne reviendra plus vraiment dans l'histoire de l'art, pas même à la Renaissance, qui, de ce point de vue, peut être interprétée comme une forme de médiation – et dans ce cas là, je ne saurai dire jusqu'à quel point cette médiation serait réussie – entre les instances grecques et chrétiennes de la représentation. Ce qui en

ressort surtout est que la vision chrétienne, plutôt qu'un pas sur le chemin du déclin de l'art païen, se montre soudain comme un nouveau début, qui aura une longue histoire et qui prendra racine aussi bien dans l'art qui suivra, que dans l'art qui, d'une certaine façon, voudra s'en débarrasser, tout comme la Renaissance ou le classicisme.

- 25 En somme, il s'agit vraiment d'un œil nouveau et non pas d'un dépérissement de l'œil ancien. Mais de quel genre d'œil parle-t-on ? Que voyait cet œil ? Évidemment il s'agit d'un œil familiarisé avec cet informe, qui se prépare à remettre de l'ordre dans cette dysharmonie, tout en le modelant, à sa manière. D'une façon tout à fait différente de la grecque archaïque [FIG. 21]. Donc, un nouveau début et absolument pas le déclin final de l'ancien. Un début que nous nous devons d'éclaircir.

Fig. 21



Comparaison : on pourrait dire que la représentation grecque est passée de la géométrie archaïque aux volumes classiques ; la représentation paléochrétienne passera du volume matériel des origines, à la géométrie des figures byzantines.

- 26 A partir de la fin du cycle de l'herméneutique classiciste apparut une réponse un peu plus probante à la question des origines de l'art chrétien, réponse apportée par André Grabar, éminent spécialiste de l'art byzantin<sup>16</sup>. Il mit en relief les affinités entre cette façon, tout à fait chrétienne, de voir, et la façon de voir le vrai, l'intelligible, proposée à la même époque par Plotin, philosophe grec néo-platonicien, dans ses *Ennéades* ; c'est-à-dire, entre l'œil chrétien et « l'œil intérieur », évoqué par Plotin<sup>17</sup>. En effet, il y a des analogies impressionnantes entre l'iconographie byzantine et ce que Plotin va affirmer dans son ouvrage à partir du 3<sup>ème</sup> siècle – surtout dans la 4<sup>ème</sup> *Ennéade* – sur la façon d'atteindre et représenter le vrai, en s'abstrayant de l'observation empirique et de la perception du monde sensible. Tout ce que Plotin propose, sa vision anti-mimétique qui fait abstraction de la nature pour atteindre la réalité la plus vraie, va en effet comme un gant avec

certaines instances chrétiennes que nous avons vues. A partir de l'idée que la matière est le nul, le non-être, Plotin propose de dématérialiser l'image, en soustrayant à la représentation tout le vide entre un objet et l'autre, toute la profondeur, et donc la perspective, afin de saisir la véritable forme de l'objet, l'objet dans l'absolu. Ce qui en ressort, est une vision « en surface » - comme l'appelle Grabar - qui, en effet, peut parfaitement se référer aux images chrétiennes que nous avons vues, où tout, en réalité, est exactement *en surface*.

- 27 Donc, selon cette interprétation, il s'agirait d'un œil, celui des chrétiens, absolument pas déperri. Au contraire, il s'agirait d'un œil bien plus vif, raffiné, capable de pénétrer la matière et d'aller au de là du sensible en vue du suprasensible. Un regard, donc, immatériel, mystique, qui s'oppose au regard empirique et au mimétisme de la tradition grecque classique et hellénistique.
- 28 Mais vis-à-vis d'une représentation comme celle d'Aquilée, il faut cependant se demander si la catégorie de la vision *en surface* est vraiment suffisante pour bien la comprendre. En réalité, cette catégorie - comme le reconnaît lui-même, Grabar - s'adapte à n'importe quelle image anti-mimétique : des images grecques archaïques, à celles du Bas Empire<sup>18</sup>. Ces catégories ne sont pas caractéristiques de l'art chrétien et, surtout, elles n'expliquent pas - me semble-t-il - la caractéristique essentielle de l'art paléochrétien, qui n'est pas d'être simplement *en surface* et sans perspective, mais, plutôt, celle de mettre les hiérarchies de la représentation à côté les unes des autres, c'est-à-dire de les renverser, tout d'abord en un sens axiologique en créant différents niveaux et registres représentatifs.
- 29 Concernant l'art paléochrétien, plutôt qu'un renversement de la perspective - un phénomène qu'elle partage avec l'art du Bas Empire - il faut parler d'une véritable *contamination* des registres et des contenus de la représentation. Le néo platonisme, pour atteindre son but, n'avait rien d'autre à faire que de renverser le rapport entre sensible et suprasensible. Il s'intéressait seulement à une forme pure, à ce qui est au de là du temps et de l'espace, et par la suite il tendait à désintégrer le *synolon*, l'unité classique, entre forme et matière, à la recherche, justement, d'une forme qui s'élève au dessus de la matière, d'une forme pure. En somme, son but était plutôt de symboliser que de raconter. Regardons attentivement l'image d'une mosaïque provenant du milieu du christianisme byzantin [FIG. 22] : ici nous retrouvons toutes les instances dont Grabar parle. On note, par exemple, que les vierges sont toutes les mêmes, comme si l'auteur, par cette répétition, était à la recherche d'une forme pure de la vierge, d'un archétype et non pas aux prises de faits historiques.
- 30 Tout ceci arrivera bien plus tard, au moins deux siècles après les origines paléochrétiennes, lorsque l'Empire d'Orient réalisera sa fusion particulière, mais aussi politique, entre grec et chrétien. Mais justement pas avant cette fusion, et surtout d'une manière qui n'aura pas, tout compte fait, de véritables conséquences sur la suite de l'histoire de la représentation dans l'Occident chrétien latin. Une époque, en revanche, qui, à partir de Giotto, développera un art réaliste, qui s'efforcera de représenter plutôt l'histoire - chez Michelangelo, par exemple, l'entière histoire universelle des hommes - que les archétypes.

Fig. 22



Les saintes vierges (fragment). Mosaique de la nef. Après 526 (Ravenne, Saint-Apollinaire le neuf)

- 31 A mon avis, l'on peut dire, que Grabar, par sa théorie, n'explique qu'un épilogue, qui de plus n'est pas particulièrement considérable pour comprendre le chemin de l'art de l'Occident chrétien, du Moyen-âge à la Renaissance : l'épilogue byzantin. Il n'explique pas les véritables sources de l'art chrétien. Il décrit la première forme d'ordre, la première mise en ordre du "désordre" chrétien. Ce chemin qui a, toutefois, été moins suivi par l'art chrétien des siècles successifs en Occident.
- 32 Au néo platonisme, pour saisir le vrai, il était justement suffisant d'atteindre l'archétype. La représentation chrétienne aura tout d'abord une toute autre raison d'être : elle aura affaire avec l'histoire pour raconter un événement qui s'est produit dans l'économie de l'histoire humaine, mais qu'il faut tout de même reporter dans l'économie de l'histoire divine. C'est d'ailleurs pour cela que la théologie chrétienne, bien qu'influencée par le néo platonisme, tout en l'influençant, ne sera pour autant jamais une philosophie néo platonicienne. Au contraire, en Occident, elle ira bientôt le critiquer, notamment avec S. Augustin. C'est pour cette raison qu'en définitive, le rapprochement entre Grabar, Plotin et l'art chrétien ne peut expliquer qu'un moment bien précis de l'histoire de l'art chrétien : justement celui de l'art byzantin des premiers siècles. Un rapprochement tout à fait génial, mais qui, selon moi, a finalement un peu troublé Grabar – qui, par ailleurs, venait de la Russie – en le conduisant à penser qu'au fond, le véritable art chrétien était l'art byzantin et qu'en revanche, l'art chrétien latin n'était pas qu'un chapitre de l'art ancien à son déclin.
- 33 Voilà l'erreur – si l'on peut s'exprimer ainsi – de Grabar : d'avoir cru que l'œil chrétien était, en fait, l'œil néoplatonicien et que tout ce qui du christianisme n'appartenait pas à cette culture là, était un pas sur le chemin de la décadence de l'art ancien. De cette manière, mais certes à un autre niveau, il a réintroduit l'idée classiciste du déclin.
- 34 L'œil de Grabar s'est simplement révélé comme étant un œil classiciste et pour établir une sorte de continuité entre grec et chrétien – comme si le christianisme devait être justifié



par la pensée grecque – il n'a pas hésité à payer sa dette au classicisme, en reconduisant l'art paléochrétien à la dernière phase du déclin de l'art ancien.

- 35 Or, tout cela n'est pas plausible, pas même au niveau historique. Naturellement, les artistes paléochrétiens, d'ailleurs comme tous les artistes du monde, n'étaient pas des théoriciens. La question de la dérivation de l'art, de ses modèles, de ses styles, par la théorie et, plus généralement, par le milieu culturel dans lequel les artistes ont évolué, est une bien vieille question. Les artistes sont tout d'abord des artistes, qui opéraient en tant que tels. Soit comme quelqu'un qui s'exprime à travers son œuvre, non pas à travers des théories. Néanmoins, les artistes paléochrétiens, en l'espèce, étaient aussi, en quelque sorte, des théoriciens. D'une part, parce qu'ils n'étaient pas de véritables artistes – en effet leur but n'était pas de créer des œuvres d'art, mais seulement de glorifier et de transmettre la présence de Dieu dans leurs représentations – d'autre part parce qu'ils étaient avant tout chrétiens, donc des personnes qui suivaient et qui étaient influencées par l'Écriture. Soit par un texte qui était fondamental pour tous les différents aspects de leur vie, y compris leur activité représentative. La Bible était souvent l'unique texte qu'ils connaissaient. Parfois, ils ne le connaissaient que de manière orale, à travers des homélies écoutées dans les églises. Donc, dans ce cas là, finalement assez isolé dans l'histoire de l'art et qui n'aura de place que dans les premiers siècles de l'art chrétien – le Moyen-âge est déjà une époque où les influences sur les artistes deviendront bien plus complexes – l'on peut parler d'une véritable dérivation théorique de l'art chrétien par le texte biblique. Plus précisément d'une dérivation apologétique, induite par le milieu apostolique, et par la foi dans la Parole biblique.
- 36 Par ailleurs, en analysant plus profondément, il est bien plus plausible de trouver une dérivation théorique de l'art paléochrétien par l'Écriture et par le milieu catéchistique dans lequel l'Écriture était interprétée – en la rendant vivante parmi les fidèles – que, comme le soutenait Grabar, par les textes philosophiques du néoplatonisme païen, inconnus pour la majorité des gens, y compris les artistes chrétiens.
- 37 Bref, si l'art chrétien a été influencé par le néoplatonisme, il a été influencé par un néoplatonisme relu et transmis aux fidèles par l'intermédiaire de l'Église. Au mieux j'affirmerais même qu'elle a été influencée par le néoplatonisme, au fur et à mesure que ce dernier se laissait lui-même influencer par la théologie et la culture chrétienne. Ni plus ni moins que cela.
- 38 De ce point de vue, le milieu de l'Église de Milan a été exemplaire [FIG. 23]. On peut imaginer l'évêque Ambroise, le maître et confesseur de S. Augustin, parlant de sa chaire, et l'effet de sa prédication sur les peintres chrétiens qui allaient décorer les églises. Ainsi : S. Ambroise a été, à son tour, influencé par Mario Vittorino, un néoplatonicien converti au christianisme, qui, en luttant contre l'arianisme – c'est à-dire l'hérésie qui à cette époque attentait dangereusement à la divinité du Christ – parlait, chez ses Commentaires, de S. Paul et de la consubstantialité entre humain et divin dans la figure du Christ, comme d'une consubstantialité entre corps et âme, matière et forme. Un philosophe prêt à la foi, qui cependant, pour mettre en évidence l'événement le plus essentiel de sa foi, doit trahir ses principes philosophiques précédents, en racontant de manière néoplatonicienne une toute autre histoire, celle d'un Dieu qui s'est fait homme et qui est venu au monde comme le dernier et le plus modeste des hommes ; d'un Dieu humain (un grand paradoxe ; me direz-vous : l'autre grand mal à la tête des grecs !) qui est mort sur la Croix, comme les pires criminels, mais qui était le fils de Dieu, c'est-à-dire une créature supérieure à n'importe quel homme.



fig. 23



Bon Berger (détail de l'apothéose d'Elia). Mosaïque paléochrétienne, deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Cappella di S. Aquilino, (Basilica di S. Lorenzo Maggiore, Milano).

- 39 En somme, ce néoplatonisme incarné, où, encore une fois, tout se mélange : la culture chrétienne avec la culture grecque, les sujets et les thèmes les plus bas avec les plus hauts. Tout ceci, dans le seul but de raconter un événement historique qui toutefois est soudain sorti de l'économie de l'histoire humaine pour atteindre une toute autre économie : l'économie de l'histoire divine, ou mieux – nous le verrons plus loin – de l'eschatologie. C'est-à-dire, la venue d'un homme qui est mort comme un homme, mais qui, pour la foi chrétienne, est ressuscité comme un Dieu et reviendra à la fin des temps.
- 40 Regardons attentivement l'image du Bon berger milanais. Par rapport à la mosaïque d'Aquilée, dans cette mosaïque il y a bien un centre, une symétrie. Ici, tout est "en surface" et le berger est placé entre les deux moutons. Mais la scène entière est tout de même dépassée par une instance de réalité et de narration historique<sup>19</sup>. Bref, tout est mélangé : la symétrie de la figure avec les détails de la narration ; le symbole - le Bon berger, naturellement, est le Christ - avec le récit bucolique ; la pureté et la lumière de la forme avec la pesanteur et l'obscurité de la matière ; la dimension sacrée du texte avec la dimension profane du contexte.
- 41 Face à une image de ce type là, la tête de notre pauvre grec va probablement très vite recommencer à tourner. Mais désormais ce n'est plus la tête des grecs chrétiens, qui, comme tous les chrétiens, sont à présent accoutumés à ces mélanges et pour lesquels le néoplatonisme peut servir, tout au plus, à mieux exprimer certains contenus théologiques particuliers.
- 42 Donc, par rapport à la représentation du Bon berger, celle des Saintes Vierges [FIG. 24] est bien plus formée et déterminée. Mais cela ne nous autorise pas à voir, dans ce passage là, qu'une dialectique entre le désordre et l'ordre et rien d'autre. Cela ne nous autorise pas à voir dans l'image des Saintes vierges un stade plus accompli que celui du Bon berger, un exemple d'image chrétienne plus "pure" que celle du Bon berger – comme cela pouvait valoir à propos de l'évolution entre le stade protoattique et le stade attique de la peinture

grecque [FIG. 25] Au contraire, cela ne nous autorise à voir dans cet accomplissement et dans cette plus grande pureté, qu'une tentative – caractéristique de la capacité de contamination de la culture chrétienne – de reconstituer un ordre tout à fait nouveau par rapport à l'ordre grec. Mais un ordre 'autre' par rapport à ce que les grecs considéraient comme *phusei*, 'naturel' [FIG. 26].

Fig. 24



Comparaison

Fig. 25



Comparaison

Fig. 26



Comparaison

- 43 C'est pour cette raison, que si l'on veut vraiment comprendre les racines particulières de l'art paléochrétien, selon moi, il vaut mieux étudier avec plus attention le Jonas d'Aquilée ou le Bon berger de Milan, que les Saintes vierges de Ravenne. En effet, ces dernières expriment mieux la capacité très particulière du christianisme à se contaminer avec n'importe quelle autre culture contemporaine - les plus éloignées d'elle, comme le néoplatonisme - qu'un exemple d'image chrétienne, pour ainsi dire, "plus pure".
- 44 Il n'y a pas de pureté aux origines de la représentation chrétienne. Avec le Bon berger ou les poissons d'Aquilée, on assiste, par contre, à la naissance de la forme par l'informe. Ce qui, à mon avis, constitue la véritable essence de l'art chrétien. Une naissance qui, contrairement à celle de l'informe grec, est bien visible et peut être illustrée à travers des images. Ce genre de mosaïques, d'une certaine façon, nous permet d'atteindre le moment exact où la forme et l'ordre de la représentation chrétienne, comme Aphrodite dans la mousse de la mer, se sont élevées sur cet originaire informe, en nous permettant d'en mesurer la vigueur.
- 45 En d'autres termes, l'informe est toujours présent dans l'image chrétienne. Il en est à l'origine, voire à l'origine de ses formes les plus ordonnées. Exactement comme Dionysos était à l'origine d'Apollon, selon Nietzsche, et tout comme il existe une relation entre le Dionysos et l'Apollon nietzschéens, dans le cas des changements de l'art chrétien par rapport à ses origines, il ne s'agit pas d'une simple évolution. Il s'agit, en réalité, d'une présence constante, comme une graine, une racine, un principe. Un principe qui transmet son effet de déséquilibre aux images les plus ordonnées en apparence, tout comme aux images byzantines, à travers lesquelles affleure, paradoxalement, un excès de forme qui finalement désintègre, tout comme l'excès de matière, l'unité - le *synolon*, comme l'appelaient les grecs - et l'harmonie de la figure. Ce déséquilibre, qu'on a du mal à retrouver dans le cycle de l'art grec, nous le retrouvons parfaitement, par contre, dans le cycle de l'art chrétien.
- 46 D'une façon ou d'une autre, par un excès de forme ou par un excès de matière, l'image chrétienne tend toujours à casser l'équilibre classique de la figure. Elle est toujours à la recherche de quelque chose. Elle n'est jamais suffisante à elle-même. Toujours dans l'attente de quelque chose.
- 47 D'ailleurs, dans ces caractéristiques, on peut, en effet, retrouver le caractère de Dionysos. Par exemple, du Dionysos du *Baccantes* d'Euripide, qui pour se faire reconnaître en tant que dieu, comme le fils de Zeus (bien qu'il ait eu une mère humaine), mène à la folie, de par sa seule troublante présence, les femmes de Thèbes, en les conduisant à démembrer le corps de Penthée.
- 48 Mais pourquoi cette racine, cette nuance de "folie" dans l'art paléochrétien ? Pourquoi cette tendance à démembrer l'unité grecque de matière et forme ? Pourquoi la matière doit-elle toujours troubler la forme, ou vice-versa la forme doit-elle toujours sublimer la matière sans jamais s'interpénétrer l'une dans l'autre et constituer le *synolon*, l'unité grecque ? Pourquoi, enfin, l'informe est-il si important aux origines du monde chrétien ? Pourquoi l'art chrétien doit-il toujours conserver un double registre, un double niveau, entre sacrée et profane, sans jamais pouvoir les réunir ?
- 49 Je m'aperçois que je n'ai pas encore répondu aux questions principales ni retracé les causes de ces phénomènes. Jusqu'ici, si nous récapitulons, j'ai simplement vérifié si le sens de déséquilibre et de confusion que l'on perçoit devant l'art chrétien des premiers siècles, ne dépendait que d'un excès de forme. Si, en d'autres termes, le christianisme -



qui de cette façon serait tout à fait semblable au néoplatonisme - n'avait pas finalement privilégié la forme, les exigences formelles, sur la matière, à la recherche d'une spiritualisation de l'art et plus généralement du monde, et aurait ainsi les traits de l'art païen qui a fleuri dans le milieu néoplatonicien. En effet, ceci peut être affirmé tout au plus pour l'art byzantin des siècles qui ont suivi la victoire constantinienne et la formation de l'Empire chrétien. En revanche, nous ne pouvons pas l'affirmer à propos des véritables origines de l'art paléochrétien, qui ont, selon moi, d'autres raisons et d'autres sources. Mais quelles raisons et quelles sources ? C'est justement à cette question que je vais essayer de répondre à présent.

- 50 Procédons encore par étapes. Tout d'abord, je voudrais éclaircir le domaine d'un autre éventuel malentendu. C'est-à-dire de l'idée que ce déséquilibre ci soit le résultat du phénomène contraire : d'un simple excès de matière. D'une matière qui aurait envahi la représentation paléochrétienne, comme plus tard, elle envahira la représentation du Haut Moyen-âge, en contaminant l'art chrétien avec l'élément barbare [FIG, 27 et 28].

Fig. 27



Jouarre, Abbaye, Crique nord. Tombeau de l'évêque Agilbert (vers 680).



Fig. 28



Cividale del Friuli, S. Martino, Salle Capitulaire (vers 740).

- 51 Bref, cette même question qui s'est posée à propos du néoplatonisme – à savoir si l'art paléochrétien était un art néoplatonicien qui aurait rapidement révélé sa nature du côté byzantin, et donc son formalisme, ses excès formels – peut être, à présent, reposée, *mutatis mutandis*, à propos du barbarisme des siècles successifs. Donc, l'art chrétien en puissance n'est-il qu'un art barbare, qui a, tôt ou tard, démontré son barbarisme et son matérialisme, c'est-à-dire ses excès matériels et corporels ? L'art paléochrétien n'est-il qu'une partie d'un procès plus général de barbarisation de l'art et du monde ancien ?
- 52 Il y a, à mon avis, une analogie dans la réponse : l'art paléochrétien a aussi été un art barbare, mais il n'a pas seulement été un art barbare. Une tendance de l'art chrétien des premiers siècles sera barbare, comme une autre tendance a été néoplatonicienne, exclusivement dans la mesure où cet art a également accueilli l'élément barbare pour l'utiliser à sa propre image et le transformer, en démontrant, une fois de plus, sa capacité, voire peut-être sa caractéristique essentielle, à se contaminer – les théologiens parlent plutôt de sécularisation – et à se donner à n'importe quel phénomène artistique et historique.
- 53 Or, si l'on se penche sur la tendance de l'art chrétien à accueillir l'élément matériel, les études de Georges Didi-Huberman sont vraiment exemplaires<sup>20</sup>. Dans *L'image ouverte*, il a bien compris et transmis avec son acuité habituelle ce qu'est l'enjeu de la question, en mettant en évidence les raisons de l'attraction fatale du christianisme pour l'élément matériel et corporel. En synthèse, son idée est que la représentation chrétienne, après avoir condamné l'idolâtrie païenne et ses pratiques mimétiques, n'ait trouvé de voie d'accès au visible qu'à travers la dimension matérielle de la chair et du sang de Christ, en apaisant sa haine pour les images, seulement à travers l'élément corporel et charnel consubstantiel à la divinité de Christ<sup>21</sup>. D'où, une prédominance dans la représentation chrétienne de l'élément matériel sur l'élément formel et sa prédisposition au réalisme

qui, à partir du Moyen-âge, deviendra en effet une caractéristique essentielle de l'art chrétien [FIG. 29].

Fig. 29



Carlo Crivelli. Lamentation sur le Christ mort, tempéra sur bois, 1473 (détail). (Ascoli Piceno, cathédrale Sant'Emidio).

Fig. 30



Porte en bois de la Basilique de S. Sabina (détail), Rome, I<sup>er</sup> moitié du V<sup>e</sup> siècle.

- 54 Mais de quoi Didi-Huberman nous parle-t-il exactement ? Où et quand se matérialisent la chair et le sang du Christ ? On sait que les premières images de la Croix arrivent seulement à partir du 6<sup>ème</sup> siècle<sup>22</sup>. Mais en général, avant de 6<sup>ème</sup> siècle, nous n'avons aucune représentation ni du martyre de Christ ni du martyre des saints chrétiens. Pas même dans les catacombes chrétiennes, où nous trouvons, en revanche, un type de représentation que l'on peut définir comme transfigurée de la Croix et du martyre [FIG. 31 et 32]. Quand le signe de la Croix est représenté dans les stèles funéraires des morts chrétiens – c'est rarement le cas, mais lorsque l'on rencontre de tels signes, ils ne peuvent pour autant pas être considérés comme de véritables représentations, mais plutôt comme des symboles [FIG. 33] - il en ressort un sens de victoire et non pas le sens de la passion du Christ<sup>23</sup>.

Fig. 31



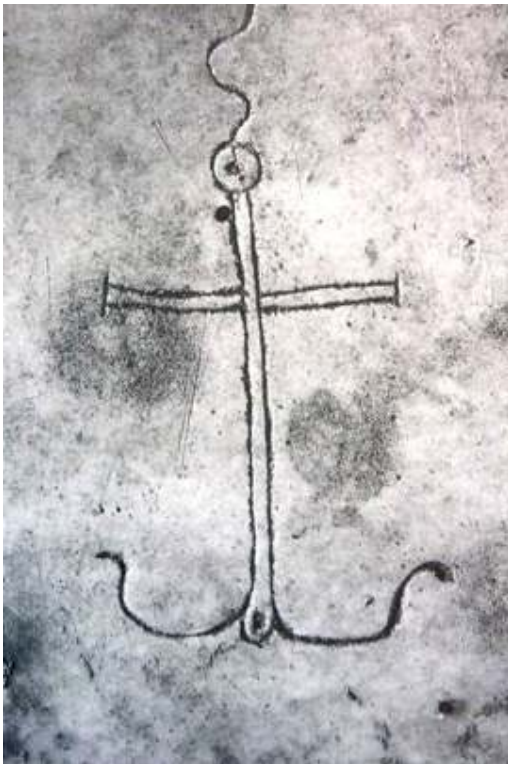
Orante (détail), IV<sup>e</sup> siècle (Rome, fresque, catacombe des Giordani).



Fig. 32

Orante entre deux bergers, fin du III<sup>e</sup> siècle (Rome, catacombe dite « Coemeterium Majus »).

Fig. 33

Signe de la Croix en forme d'ancre, III<sup>e</sup> siècle. Rome, catacombe de Domitilla.

- 55 Dès lors que la littérature chrétienne des premiers siècles se remplit, par contre, de récits de plus en plus détaillés de martyres – rappelons-nous la quantité considérable d'*Acta martyrium* qui vient justement de ces premiers siècles – il faudrait peut-être plutôt penser à une sorte d'interdiction de la représentation du sang et de la chair du Christ qu'à sa véritable prédominance. Soyons clairs : Didi-Huberman a raison de dire que l'élément matériel est, dès le début, un trait distinctif de la représentation chrétienne et que sa légitimation vient de la vie charnelle du Christ. D'ailleurs, cette thèse s'avère aussi être justifiée sur le plan historique. En effet, quand dans le christianisme, comme dans les



autres grandes religions monothéistes – l'hébraïsme puis l'islamisme – émergeront de nouveau les mêmes pulsions iconoclastes (toutes reductibles à la loi de Moïse qui interdisait de faire des images des choses créées par Dieu) qui avaient tenu à distance la représentation du christianisme des deux premiers siècles, la question dirimante deviendra justement celle de l'existence terrestre du Christ. En fait, la longue querelle théologique sur les images chrétiennes n'eut de fin qu'au 8<sup>ème</sup> siècle, pendant un Concile crucial, le Second Concile de Nicée (787), où on établit la légitimité du culte des images sacrées seulement en vertu de l'existence et de la nature terrestre du Christ, dont vie et mort terrestres légitimèrent toutes les images du sacré.

- 56 Didi-Huberman a donc raison, tout comme Grabar. Mais toutefois, lui aussi a omis de dire une chose fondamentale : à savoir que la naissance de l'art chrétien est plutôt liée à la question de la *transfiguration* de l'événement central, du véritable *kerygma*, de la foi chrétienne, de la passion du Christ, qu'à sa représentation. De plus, nous pourrions dire que la naissance de l'art chrétien correspond à la naissance même de cette technique de transfiguration. En fait, avant l'acquisition de cette capacité, il n'y avait aucune représentation chrétienne. Et donc, encore une fois, de la même façon que pour les excès formels byzantins, les excès matériels de l'iconographie du côté latin sont des éléments que le christianisme importe, en étant au contact d'autres cultures - d'une part la grecque néo platonique, d'autre part la barbare pendant les invasions - et en se contaminant avec elles.
- 57 Bref, Didi-Huberman a raison, mais, ses raisons arrivent "en retard" par rapport au phénomène de la naissance de l'art chrétien, qui, par contre, commence justement sous forme de transfiguration [FIG. 34]. Il voit bien que l'art chrétien médiéval et de la Renaissance va se réaliser comme un art réaliste voire cruel [FIG. 35]; que le christianisme est une religion charnelle, mais d'abord occupons-nous des images très différentes. Il faut expliquer la présence et le sens des images [FIG. 36] où il est bien évident que le but n'est pas du tout celui de mettre en relief la passion du Christ, mais, au contraire, celui de la sublimer à travers des figures très différentes, par leur genre, leur style et leur registre d'appartenance [FIG. 37] Si les facteurs sont extrêmement hétérogènes, le résultat semble toujours le même : des images transfigurées, où on ne retrouve pas la chair et le sang du Christ, mais, en revanche, on retrouve des récits et représentations allégoriques du Christ comme Bon berger, des poissons comme *ichthus*, des orantes comme transfigurations - parfois même exagérément transfigurés [FIG. 38] - de la Croix.

Fig. 34



Le Christ- Orphée avec les animaux (détail), III<sup>e</sup> siècle. Rome, catacombe de Domitilla.

Fig. 35



Beato Angelico, Longin transperce le côté du Christ (Florence, Oratoire de S. Marco, c. 1430).

Fig. 36



Orante dite « la donna velata », milieu du III<sup>e</sup> siècle (Rome, catacombe de Priscilla, cubiculum de la « Velatio »).

Fig. 37



Comparaison



Fig. 38



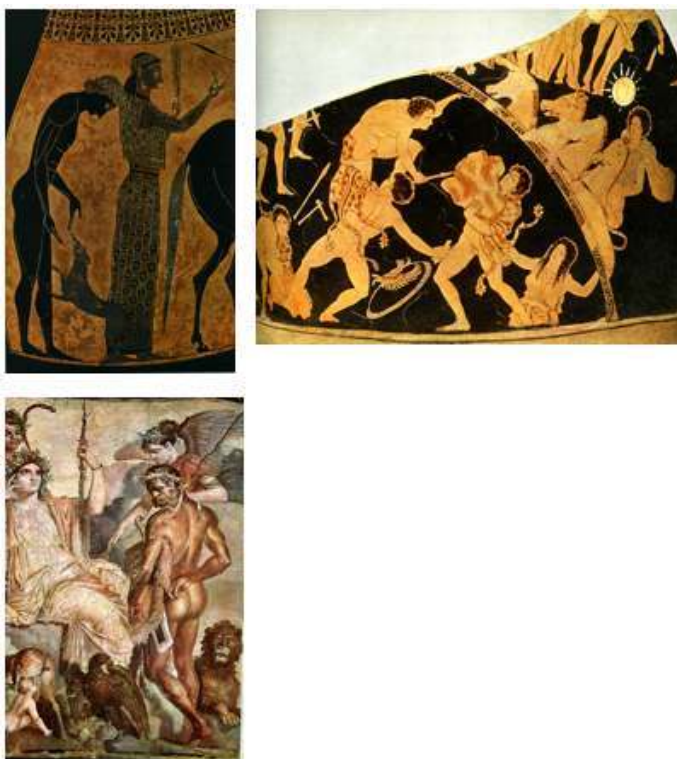
Les trois hébreux dans la fournaise, milieu du III<sup>e</sup> siècle (Rome, catacombe de Priscilla, cubiculum de la « Velatio »).

- 58 En définitive, une tradition iconographique qui naît sous le signe de l'hétérogénéité, de la pluralité la plus totale, de l'excédent - à propos de l'art paléochrétien je parlerais d'excédent plutôt que d'excès - par rapport à chaque tentative pour le définir et qui seulement par la suite, et peut-être justement aussi pour cette pluralité, acquerra les traits byzantins ou barbares dont nous avons parlé, mais aussi leurs excès, en se contaminant avec d'autres traditions.
- 59 Somme toute, je dirais qu'après avoir procédé par élimination, nous sommes arrivés au véritable cœur de la question des origines. La question, en réalité, est maintenant la suivante : comment arrive-t-on effectivement à cette transfiguration là ? D'abord, on a vu qu'elle a pu arriver, mais pas avant quelques siècles, comme un excès de forme ; ensuite qu'elle a pu arriver, mais pas avant quelques siècles, comme un excès de matière. Au départ, elle est arrivée différemment : de manière allégorique voire symbolique [FIG. 18]. En somme un véritable casse-tête, où chaque réponse semble la réponse juste ; puis reconsidérée dans l'absolu, se révèle comme étant insuffisante pour expliquer d'autres aspects de ces mêmes origines. Comme si la réalité historique des ces origines dépassait toujours chaque réponse éventuelle, tant est si bien qu'aucune de ces réponses ne ressortent de cet horizon d'univocité.
- 60 Bien sur, cela vaut pour chaque phénomène historique et pour toutes les questions humaines - Hans-Georg Gadamer disait que cette incertitude et cette imprécision est ce qui marque les sciences humaines et leur vérité par rapport aux sciences naturelles et à leur méthode, en les rendant plus complexes<sup>24</sup>. Mais, pour ce qui est du christianisme et son art, ce trait de pluralité donne l'impression d'être plus fort. Assez fort pour constituer le véritable noyau épistémologique et, peut-être, théologique de cette religion et de cette culture.



- 61 Alors ne serait-il pas possible que la réponse se trouve exactement dans cette complexité ou peut-être 'derrière', cette complexité et cette difficulté à saisir l'élément décisif de ces origines ?
- 62 Je dois confesser que j'ai eu un moment de gêne en passant de la *pars destruens* à la *pars construens* de cet essai. En général, c'est souvent le cas - naturellement il est bien plus difficile de construire que de détruire - mais cette fois-ci, la réponse ne me venait pas du tout. Je n'arrivais pas à en venir à bout. Seulement par la suite, j'ai saisi. J'ai compris que la solution était peut-être sous mes yeux, mais que pour la voir il fallait peut être se libérer de la logique et de l'heuristique de l'essence qui a animé des recherches comme celles de Grabar ou de Didi-Huberman.
- 63 En effet, tant que l'on essaye de trouver une essence bien déterminée de la représentation chrétienne des origines en utilisant les catégories grecques - par exemple la catégorie de la gnoséologie aristotélicienne, qui raisonne, comme on le sait, par genre et différence spécifique - ou en se servant d'un élément unique pour caractériser entièrement l'art paléochrétien, on se retrouve les mains presque vides. En effet, s'il y a des traits qui permettent de distinguer, à des degrés différents, une essence de la représentation grecque - que précédemment nous avons déterminée à travers le concept de *mimesis* - il n'est pas possible d'en faire de même en vue de la représentation chrétienne, où cet élément caractérisant semble tout à fait absent. Comme nous l'avons déjà vu partiellement, nous pouvons suivre et spécifier une tradition grecque, bien qu'elle traverse de nombreux stades d'évolution (archaïque, classique, hellénistique) et de nombreux endroits (la Grèce, Rome, l'Orient). Malgré les intersections et les croisements naturels, au fond, il n'est pas difficile d'identifier une essence de l'art grec, un trait spécifiquement grec, c'est-à-dire le trait mimétique, soit parmi ses stades d'évolution [FIG. 39], soit parmi d'autres traditions contemporaines, étrusque, égyptienne ou phénicienne [FIG. 40]. C'est justement ce qu'il n'est pas possible de faire pour la tradition chrétienne, à laquelle il semble par contre manquer un centre, une essence [FIG. 41].

Fig. 39



Comparaison

Fig. 40



Comparaison parmi la tradition chrétienne et les autres traditions contemporaines

Fig. 41



Comparaison parmi différentes traditions chrétiennes

- 64 C'est justement cela qu'il faut bien comprendre et qui est décisif pour la question dans son intégralité : ce manque de traits qui caractérisa en tant que tel la représentation chrétienne, n'est pas un obstacle sur le chemin de la compréhension de son essence. Au contraire, il fait partie intégrante de son essence. Il faut saisir, en d'autres termes, que sa pluralité et son excédant *sont* son essence. Voilà, selon moi, ce que l'on ne saisit pas tout de suite de l'art paléochrétien et qui, en fait, en constitue le véritable secret. Sa capacité à se métamorphoser, à être protéiforme rend ses registres fluides, flottants, interchangeables, en les conduisant à se contaminer avec toutes les autres traditions iconographiques.
- 65 En somme, ce n'est que lorsque l'on comprend que l'essence de la représentation chrétienne est de ne pas avoir d'essence en sens grec, que l'on commence à se rapprocher de ses véritables principes. Rappelons que, dans la mythologie grecque, Protée - fils d'Océan et de Tétin, les dieux les plus flottants - était l'un des rares dieux pour lequel il n'existait pas de culte. Les grecs considéraient que ce qui était indéterminé, inaccompli, partiel était moins valable et moins riche, au niveau ontologique, que ce qui était déterminé et accompli. Dans la *Métaphysique*, Aristote rend ce véritable *topos* de la pensée grecque, en expliquant que l'acte est antérieur à la puissance dans tous les sens du terme, que ce soit d'un point de vue temporel ou ontologique<sup>25</sup>. L'acte, c'est-à-dire la forme accomplie, vient avant ces stades potentiels et les informent, en leur donnant la forme qu'ils devront avoir à la fin. La forme est le *proton*, le premier. Tout le reste, à certaines conditions, vient, *doit* venir, de soi. Quand, pour des raisons contingentes, cela ne se produit pas, l'objet inaccompli reste moins valable que l'objet qui a accompli ces stades provisoires. A partir de ce point de vue, un enfant et, hélas, une femme - ici les grecs, commettaient une grave erreur - sont moins accomplis qu'un homme. Si l'homme est *zoon logon echon*, animal rationnelle, car sa forme est le *logos*, alors, selon nature (*phusei*), la sagesse

est plus accomplie que la folie, un philosophe est plus accompli qu'un travailleur manuel, un roi (*basileus*) est plus accompli qu'un esclave<sup>26</sup> Mais la nature, bien que des exceptions soient souvent possibles, va prévaloir à la fin ; elle *doit* toujours prévaloir, si elle est vraiment *nature*. D'où les fondements de la culture et de la société héroïque grecque, qui est une société intimement aristocratique dans le sens philologique de ce terme (société des *aristoi*, des meilleurs ou présumés comme tels) ; et tout ce que cela comporte, y compris malheureusement, l'institution de l'esclavage. Bref, dans la pensée grecque, au fond, tout était en ordre au sens propre du terme.

- 66 Le christianisme et sa théologie vont désintégrer le monde construit autour de ce rapport ontologique entre l'acte et la puissance. Il désintégrera ce monde là, ses fondations, afin de désintégrer l'idée que tout est en ordre en tant que tel. Actuellement pour le christianisme, c'est-à-dire dans l'économie de l'histoire humaine, l'ordre n'est pas une présence, mais plutôt une absence. La *parousia*, la présence de l'ordre, n'est pas encore arrivée dans le monde. Elle arrivera à la fin des temps, et donc en dehors de l'économie de l'histoire humaine, lorsque tout reviendra entre les mains de Dieu à travers les mains de son fils. Pendant ce temps, on vit dans l'attente de cette deuxième venue. Durant cette période, chaque chose et chaque relation doivent garder en mémoire ce désordre. Pendant cette attente, l'idée même de la perfection terrene est blasphématoire. L'idée même d'une forme visible parfaite est une offense à Dieu. Une offense à un Dieu qui, comme on peut le lire chez S. Paul dans *La Première lettre aux Corinthiens* – pouvait arriver par la force d'un roi, mais qui, par contre, a choisi d'arriver avec la faiblesse d'un esclave ; d'un Dieu qui « a choisi les choses viles du monde et celles qu'on méprise, celles qui ne sont point, pour réduire à néant celles qui sont »<sup>27</sup>. Contrairement au *logos* grec, le *logos* *tou starou*, soit, la prédication, la rationalité de la Croix, est une folie pour les grecs (et pour les Juifs), mais pour les chrétiens c'est la puissance de Dieu. Voilà le passage le plus célèbre qui illustre cette pensée :

Aussi est-il écrit : Je détruirai la sagesse des sages, Et J'anéantirai l'intelligence des intelligents. Où est le sage ? Où est le scribe ? Où est le disputeur de ce siècle ? Dieu n'a-t-il pas convaincu de folie la sagesse du monde ? Car puisque le monde, avec sa sagesse, n'a point connu Dieu dans la sagesse de Dieu, il a plu à Dieu de sauver les croyants par la folie de la prédication. Les Juifs demandent des miracles et les grecs cherchent la sagesse : nous, nous prêchons Christ crucifié ; scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais puissance de Dieu et sagesse de Dieu pour ceux qui sont appelés, tant juifs que grecs. Car la folie de Dieu est plus sage que les hommes, et la faiblesse de Dieu est plus forte que les hommes<sup>28</sup>.

- 67 Voilà la question fondamentale. En attendant le temps de la vérité, la folie est sagesse et la sagesse est folie. L'accusation de Celse, dont nous avons discuté précédemment, devient un mérite pour les chrétiens. Il faut se vanter de la faiblesse et de la folie, parce qu'elles sont le signe le plus évident de ce néant à travers lequel arrivera la vérité. Il faut mettre en évidence le désordre qui, en dévoilant l'apparence de l'ordre de ce monde, prépare l'ordre final et vrai. En attendant le temps de la vérité, les choses viles et méprisées [FIG. 42], les choses faibles [FIG. 43], les choses qui ne sont point – les choses qui ne sont pas encore accomplies, comme nous l'avons dit précédemment, deviennent les choses élues, parce qu'elles ont la capacité, la puissance, de réduire à néant celles qui existent, en laissant entrevoir le véritable et fatal inachèvement de ces dernières.



Fig. 42



Baptême de Jésus, fin du III<sup>e</sup> siècle (Rome, SS. Pietro e Marcellino).

Fig. 43



Banquet céleste, fin du III<sup>e</sup> siècle (Rome, catacombe des SS. Pietro e Marcellino, salle du tricliniarque).

- 68 Elle est la seule loi qui a vraiment de l'importance pour la culture chrétienne : privilégier « les choses viles du monde et celles qu'on méprise » ; privilégier celles qui ne sont pas accomplies-achevées, « qui ne sont point, pour réduire à néant celles qui sont », c'est-à-dire pour rappeler la dette que le monde actuel a vis-à-vis du monde futur et de sa promesse de réalité vraie. Intéressons-nous encore à ce qu'a dit S. Paul, cette fois-ci dans la *Lettre aux Romains* : « Or, nous savons que, jusqu'à ce jour, la création tout entière soupire et souffre les douleurs de l'enfantement »<sup>29</sup>. Le monde entier n'a pas encore accompli son accouchement [FIG. 44] et chaque action dans le monde doit tenir compte de ce fait et le célébrer.

Fig. 44



La traversée de la mer Rouge, IVe siècle (Rome, Catacombe de la via Latina) (cf. fig. 45 et 6).

- 69 Cela vaut aussi pour la représentation, qui, bien loin d'avoir des intentions artistiques dans le sens moderne du terme, a en revanche elle aussi pour les premiers chrétiens, une fonction – que je définirais 'liturgique' – de mettre en désordre les choses actuelles pour les réduire à néant. Une représentation qui a la fonction, de quelque manière nihiliste, de réduire à néant le monde présent, en évoquant, de cette façon, le monde futur.
- 70 Voilà, à mon avis, le mécanisme secret de la transfiguration dont je parlais : réduire à néant les choses qui sont, en soulevant, d'ailleurs, une partie du voile sur la nature intimement nihiliste d'une religion qui, du reste, admette l'idée, contradictoire pour les grecs, de la *creatio ex nihilo*, de la création du néant.
- 71 Dans cette perspective, on comprend bien que la question cruciale ne peut pas être une question de style, de forme ou d'essence, dans leurs sens grec. La question cruciale se dirige plutôt vers le statut même de la représentation, en démentant sa valeur mimétique et en en récupérant seulement le sens typologique, c'est-à-dire le sens prophétique et apologétique. C'est comme si certaines images [FIG. 45] nous disaient : 'maintenant il n'y a plus que confusion et désordre ; la réalité n'est pas là ; ce n'est pas cela. La véritable réalité n'est pas encore visible et nous la verrons quand cela sera le moment de la voir'.

Fig. 45



Le passage de la mer Rouge (détail). Doura-Europos, synagogue (Damas, Musée national).

- 72 D'ailleurs, nous retrouvons encore quelque chose de semblable chez S. Paul, quand, dans sa *Lettre aux Corinthiens*, il écrit :

Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, (*per speculum in aenigmate*), mais alors nous verrons face à face ; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu<sup>30</sup>.

- 73 En attendant, la façon de voir et l'objet que l'on voit, ne sont pas très importants. Ce qui compte actuellement est seulement la discordance entre notre façon habituelle de voir et ce qui est représenté dans l'image. Plus une image est loin de la réalité perçue, en transgressant tous les registres classiques de la vision, du récit, etc., mieux elle arrive à remplir sa fonction : celle de remémorer le manque de vérité qui est dans la réalité présente. Plus elle est désordonnée et plus ce désordre [FIG. 44] livre son sens secret, en se révélant comme mémorial du monde futur.

- 74 Le désordre haï par les grecs, qu'ils considéraient comme une source de laideur, devient, en somme, pour les chrétiens, le *memento mori* de ce monde qui devra laisser la place au monde à venir, le symptôme du monde vrai. En tant que tel, en tant que *memento*, avertissement, il faut le ressasser chaque fois que cela est possible et par tous les moyens, y compris à travers la représentation.

- 75 Voici, selon moi, les seules instances exhibées par la représentation chrétienne. Un genre de représentation qui, du reste, est inspiré par le laxisme le plus complet. Penchons-nous une nouvelle fois sur S. Paul à propos de son activité apostolique et plus en général de la culture évangélique dans *La lettre aux Corinthiens* :

Car, bien que je sois libre à l'égard de tous, je me suis rendu le serviteur de tous, afin de gagner le plus grand nombre. Avec les Juifs, j'ai été comme Juif, afin de gagner les Juifs ; avec ceux qui sont sous la loi, comme sous la loi (quoique je ne sois pas moi-même sous la loi), afin de gagner ceux qui sont sous la loi ; avec ceux qui sont sans loi, comme sans loi (quoique je ne sois point sans la loi de Dieu, étant sous la loi de Christ), afin de gagner ceux qui sont sans loi. J'ai été faible avec les faibles, afin de gagner les faibles. Je me suis fait tout à tous, afin d'en sauver de toute manière quelques-uns. Je fais tout à cause de l'Évangile, afin d'y avoir part<sup>31</sup>.

- 76 Le Dieu chrétien est un dieu qui se fait tout à tous Un dieu qui se contamine avec tout et pour tous. Sa représentation suit le même chemin, en devenant *spectaculum veritatis* dans



ce sens paradoxal : celui d'un monde qui ne peut offrir sa vérité que par le spectacle de ce qui est le plus éloigné de la vraisemblance [FIG. 45].

- 77 Ici, à mon avis, on retrouve les racines théologiques de la forme de transfiguration qui a marqué la naissance de l'art et de la représentation chrétienne. Un genre de représentation qui répondrait donc, plutôt qu'à une logique de l'excès (formel, matériel, etc.), à une logique de l'omission. Sa seule règle est qu'il faut toujours omettre quelque chose de la représentation du monde pour admettre la faiblesse du monde présent et, de cette manière, rappeler l'ordre à venir. Rien d'autre.
- 78 Il manque toujours quelque chose aux figures chrétiennes des origines, peu importe quoi. En définitive, ce qui manque n'est pas important. Elles peuvent manquer de perspective et de l'ordre temporel du récit [FIG. 17], ou de forme [FIG. 7], ou de matière [FIG. 22], ou de détail [FIG. 43], ou de réalité historique, en transfigurant de manière presque complète la passion de la Croix [FIG. 46]. Mais elles manquent de tout cela, non pas parce qu'elles ont d'autres choses. Elles en manquent, parce que, pour être ce qu'elles *doivent* être, c'est-à-dire une sorte de porte, de seuil sur l'autre, sur l'avenir, il faut qu'elles manquent de quelque chose.

Fig. 46



Exemples des transfigurations de la Croix : Daniel dans la fosse aux lions (Rome, catacombe des Giordani) (cf. fig. 31) et Orante. Détail d'un sarcophage (Rome, Musée des Thermes).

- 79 Du reste, pour le christianisme tout va bien, y compris l'imperfection, qui contribue, dans la représentation, à éloigner l'idée trompeuse d'un monde actuellement parfait et en ordre. Le monde, par contre, est dans l'attente de l'ordre ; et la représentation doit évoquer, grâce à son imperfection, cette attente. C'est pour cela qu'il est si difficile de classer la représentation chrétienne. C'est pour ça que ses images sont si différentes entre elles. C'est pour ça que, en définitive, l'iconographie chrétienne a une tendance aussi prononcée à se contaminer avec toutes les autres traditions.
- 80 Elle, en obéissant à la seule prescription de l'imperfection, peut se faire « tout à tous » et, à la fin, se transformer en une sorte de miroir eschatologique à travers lequel la vérité se reflète à l'envers, en abaissant ce qui est haut et en élevant ce qui est bas. Toute délaissée qu'elle soit, la représentation chrétienne suffit déjà à elle-même, ceci, paradoxalement, à



cause de cette même imperfection. Une imperfection dans laquelle les grecs ne voient rien d'autre que la folie, mais qui, au contraire, en se révélant être une véritable langue chiffrée, remplit de sens les yeux et l'esprit des chrétiens initiés à sa sagesse. Un autre passage dans *La lettre aux Corinthiens* :

Mon *logos* et mon *kerygma*, mon message ne reposaient pas sur les discours persuasifs de la sagesse, mais sur une démonstration d'Esprit et de puissance, afin que votre foi fût fondée, non sur la sagesse des hommes, mais sur la puissance de Dieu. Cependant, c'est une sagesse que nous prêchons parmi les parfaits, sagesse qui n'est pas de ce siècle, ni des chefs de ce siècle, qui vont être anéantis ; nous prêchons la sagesse de Dieu, mystérieuse et cachée, que Dieu, avant les siècles, avait destinée pour notre gloire, sagesse qu'aucun des chefs de ce siècle n'a connue, car, s'ils l'eussent connue, ils n'auraient pas crucifié le Seigneur de gloire. Mais, comme il est écrit, ce sont des choses que l'œil n'a point vues, que l'oreille n'a point entendues, et qui ne sont point montées au cœur de l'homme, des choses que Dieu a préparées pour ceux qui l'aiment. Dieu nous les a révélées par l'Esprit. Car l'Esprit sonde tout, même les profondeurs de Dieu<sup>32</sup>.

- 81 La représentation chrétienne est une affaire d'initiés, de parfaits qui ont des yeux et des oreilles pour entendre ce qui est dissimulé et que justement Dieu cache à ceux qui ne croient pas. En revanche, pour les croyants, ces images se révèlent d'incroyables plaisirs et vérités ; à travers lesquelles se dévoile la vérité du monde à venir. Les croyants déchiffrent tout à coup la langue chiffrée et en comprennent le sens.
- 82 De leur point de vue, Jésus Christ, sa figure, est la véritable clé pour le déchiffrer. Le Christ est le sujet même de la transfiguration. Toujours. Même quand il n'est pas présent [FIG.46]. Il en fait toute de même l'objet. Chaque représentation, en effet, fait allusion, directe ou indirecte<sup>33</sup>, au Christ : le Bon Berger et le philosophe de la tradition hellénistique deviennent le Christ [FIG 47] ; le poisson-*ichthus* est le Christ ; mais aussi Jonas [FIG. 48] dans le ventre du poisson est, en sens typologique, Jésus Christ mort et ressuscité ; Isaac [FIG. 49], sur le point d'être sacrifié par le père Abramo représente, en sens typologique, le Christ et sa passion.

Fig. 47



Le Bon Berger. Détail d'un sarcophage. II-III<sup>e</sup> siècle (Rome, Musée du Lateran).

Fig. 48



Jonas jeté à la baleine, fin du III<sup>e</sup> siècle (Rome, SS. Pietro e Marcellino).

Fig. 49

Le sacrifice d'Isaac, IV<sup>e</sup> siècle. (Rome, Catacombe de la via Latina).

- 83 Le Christ est, donc, toujours présent dans la représentation chrétienne comme objet et thème. Mais il y est présent de manière complexe et profonde. D'une façon qui peut être comprise seulement en pensant à la nature du Christ et, plus en général du Dieu chrétien. Un Dieu qui s'est fait homme pour l'amour des hommes, qui a franchi l'infranchissable barrière posée par les grecs entre humain et divin et s'est abaissé au niveau de l'esclave, du dernier des hommes, humilié sur la Croix avec les derniers des hommes. Cela a renversé tous les registres de la représentation, en permettant de représenter le divin, le plus haut, au moyen de l'humain, le plus bas et ordinaire ; mais aussi de représenter l'humain, le plus bas, au moyen du divin, le plus haut et extraordinaire. Voilà le sens le plus spécifique de la transfiguration chrétienne. La transfiguration dont est constituée la représentation chrétienne a tous les caractères de ce que S. Paul, dans *La lettre aux Philippiens*, indique comme *kenosis* :

Jésus Christ lequel, existant en forme [*morphe*] de Dieu, n'a point regardé comme une proie à arracher d'être égal avec Dieu, mais s'est dépouillé [*ekenosen*] lui-même, en prenant une forme de serviteur, en devenant semblable aux hommes ; et ayant paru comme un simple homme, il s'est humilié lui-même, se rendant obéissant jusqu'à la mort, même jusqu'à la mort de la croix. C'est pourquoi aussi Dieu l'a souverainement élevé, et lui a donné le nom qui est au-dessus de tout nom<sup>34</sup>.

- 84 Jésus Christ, tout en « existant en forme de Dieu », s'est toutefois dépouillé, s'est vidé de sa nature divine et est apparu sous la forme (*morphe*) d'un simple homme, afin de sauver les hommes et d'être, de cette façon, élevé jusqu'à son Dieu. Voilà la dynamique chrétienne de la transfiguration, qui n'est pas n'importe quelle transfiguration, mais qui est une humiliation et un abaissement, une véritable *kenosis*, de la beauté et de la perfection du divin grec, des registres mythologiques grecs, au niveau le plus bas et

ordinaire FIG. 50], pour racheter la vie ordinaire des hommes et l'élever, c'est-à-dire la transfigurer.

Fig. 50



Comparaison entre la représentation grecque et chrétienne

- 85 Ce mouvement là constitue, à mon avis, la dynamique la plus spécifique et le véritable signe de la théologie, de la culture mais également de l'iconographie chrétiennes. Déjà Esaïe, huit siècles avant la naissance du Christ, l'a prophétisé de manière vraiment troublante :

Qui a reconnu le bras de l'Éternel ? Il s'est élevé devant lui comme une faible plante. Comme un rejeton qui sort d'une terre desséchée ; Il n'avait ni beauté, ni éclat pour attirer nos regards, Et son aspect n'avait rien pour nous plaire. Méprisé et abandonné des hommes, Homme de douleur et habitué à la souffrance, Semblable à celui dont on détourne le visage, nous l'avons dédaigné, nous n'avons fait de lui aucun cas. Cependant, ce sont nos souffrances qu'il a portées, c'est de nos douleurs qu'il s'est chargé ; c'est pourquoi je lui donnerai sa part avec les grands ; il partagera le butin avec les puissants, parce qu'il s'est livré lui-même à la mort. Parce qu'il a porté les péchés de beaucoup d'hommes<sup>85</sup>.

- 86 Le Dieu qui va arriver n'aura « ni beauté, ni éclat, pour attirer nos regards », mais, en revanche, cette laideur sera merveille et gloire pour ceux qui sauront la voir.
- 87 Le procès d'abaissement allégorique qui est caractéristique de l'iconographie chrétienne, par lequel les choses hautes sont représentées comme basses et vice versa, trouve sa véritable racine théorique et théologique dans l'abaissement (*kenosis*) de Dieu au niveau du Christ, d'un Dieu né pourtant par d'une femme, et dans l'abaissement du Christ au niveau de l'homme, du Jésus historique. Un procès qui, d'ailleurs, avait déjà été préconisé par S. Paul quand il écrivit : « Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face », ou par le formidable début de l'Evangile selon Jean :



Au commencement était le *logos*, et le *logos* était avec Dieu, et le *logos* était Dieu... Et le *logos* a été fait chair, et il a habité parmi nous, plein de grâce et de vérité ; et nous avons contemplé sa gloire, une gloire comme la gloire du Fils unique venu du Père<sup>36</sup>.

88 Le Christ est le *logos* qui est devenu chair. Folie, contradiction et scandale pour les grecs, mais vérité pour les chrétiens qui voyaient en lui le noyau de leur genre de représentations.

89 C'est justement cette même racine que l'on retrouve autour de la question de la chair et du sang du Christ, la question posée par Didi-Huberman. Le problème n'est pas de voir le sang – qu'en effet, on ne verra pas longtemps voire des siècles, et lorsque nous le verrons, ce sera pour la médiation d'une contamination iconographique entre la tradition chrétienne et la tradition barbare, dans l'horizon d'un nouveau réalisme. Le problème est toujours le même : raconter en transfigurant, c'est-à-dire en élevant ce qui est bas au moyen de signes partagés par la communauté, l'*ekklesia*, des chrétiens. De ce point de vue, il n'y a pas besoin de tout montrer. Il suffit d'évoquer, de quelque façon que ce soit [FIG. 36], une histoire, celle de la passion du Christ, connue de tous, et à partir de cela et sur ses bas registres, fonder la représentation. Il s'agit, en somme, de la transfigurer, de la sublimer, cependant dans un sens différent du sens donné par les grecs puis par les latins.

90 Pour les grammairiens et rhétoriciens hellénistiques le *sublimis*, le *ypsos* grec, correspondait au style le plus élevé, grandiose, par rapport au style moyen (*mediocris*) ou encore au style humble (*extenuata*). En fait, la magnificence chrétienne – comme Erich Auerbach nous l'a enseignée à propos de la littérature chrétienne<sup>37</sup> – n'est pas du tout obtenue *en sublimant* dans le sens grec du terme, c'est-à-dire en séparant un niveau de l'autre, mais, au contraire, en mélangeant et en contaminant les différents styles. Au niveau iconographique, il arrive en effet la même chose : sublimer le corps et le sang du Christ n'a pour but ni de les dissimuler sous la forme d'autres choses plus élevées, ni de les hypostasier en tant que tels<sup>38</sup>. Sublimer le corps et le sang du Christ implique de les revêtir des images qui de ce sang et de ce corps constituent la raison de leur sens, même si ce sang et ce corps ne sont absolument pas représentés dans ces images. En définitive, cela signifie les allégoriser en sens typologique.

91 Si nous voulons comprendre plus précisément ce phénomène, nous pouvons reprendre les indications que S. Paul – ce véritable théoricien de la théologie et peut-être même de l'iconographie chrétienne – offre dans la *Première lettre aux Corinthiens*, lettre dans laquelle il parle des rapports entre le corps matériel, que nous portons dans notre vie terrestre, et le corps spirituel, grâce auquel nous ressusciterons à la fin des temps. Il écrit :

Le corps est semé corruptible ; il ressuscite incorruptible ; il est semé méprisable, il ressuscite glorieux ; il est semé infirme, il ressuscite plein de force ; il est semé corps animal, il ressuscite corps spirituel. S'il y a un corps animal, il y a aussi un corps spirituel. [...] Mais ce qui est spirituel n'est pas le premier, c'est ce qui est animal ; ce qui est spirituel vient ensuite. Le premier homme, tiré de la terre, est terrestre ; le second homme est du ciel. Et de même que nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons aussi l'image du céleste. Ce que je dis, frères, c'est que la chair et le sang ne peuvent hériter le royaume de Dieu, et que la corruption n'hérite pas l'incorruptibilité. Voici, je vous dis un mystère : nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serons changés<sup>39</sup>.

92 Voilà la question : le corps matériel porte l'image du céleste. D'où, la possibilité de sa transfiguration et de sa sublimation. Le corps spirituel, grâce auquel nous ressusciterons et serons changés, n'est pas le premier. Il arrivera. Mais en attendant, le corps matériel, la chair et le sang qui ne peuvent pas hériter du royaume de Dieu, doit témoigner du corps

spirituel, en portant son image et en la rappelant. Transfigurer veut dire, en somme, rappeler le corps spirituel au moyen du corps matériel.

- 93 Pour le moment, il n'y a pas d'autre moyen pour représenter l'image du céleste que la figurer à travers l'image blessée du terrestre. Le corps matériel est – comme S. Paul dira dans *La Deuxième Lettre aux Corinthiens*<sup>40</sup> – le vêtement, le revêtement du corps spirituel, et il peut être comparé à une tente qui va être détruite par le temps et qui doit être reconstruite en le Christ, grâce auquel « les choses anciennes sont passées » et « toutes choses sont devenues nouvelles ». La chair et les choses visibles ne sont qu'un vêtement, une tente fine qui doit faire filtrer les rayons d'un soleil qui autrement aveuglerait.
- 94 D'une certaine manière, on peut dire que le rapport entre la représentation, entre cette miroir typologique, et l'objet qu'elle reflète est le même que celui qui il y a entre le corps humaine et le corps spirituel : un rapport inversé, transfiguré, où le corps humain déchiré, blessé, couvert de plaies, du Christ, est l'objet absent, omis, par le quel, toutefois, la représentation peut fleurir selon ses propres registres, comme l'arbre et le fruit fleurissent de la racine et du sème selon leur propre espèce. C'est-à-dire, selon l'espèce d'un *sermo humilis* qui dans la chair et dans le sang retrouvera, pendant les siècles, sa propre spiritualité et son propre rapport avec le divin.
- 95 En conclusion, bien qu'imprégné d'un sens eschatologique tout à fait absent dans les catégories nietzschéennes et d'une certaine manière inversé, dans le *sermo humilis* de la tradition chrétienne on peut retrouver cette même idée de transfiguration que l'on retrouve dans l'image d'un Dionysos revêtu *par* et travesti *en* Apollon : c'est-à-dire l'idée qu'aux origines théoriques et historiques de ce qui est beau et lumineux dans l'horizon de la tradition chrétienne, aux origines des *formes* chrétiennes, il y aie quelque chose d'informe, voire de difforme et de laid. Un lieu obscur qui a jeté sa propre ombre et qui a laissé sa marque dans la représentation des siècles à venir, en justifiant, d'une façon ou d'une autre sa production iconographique quelle qu'elle soit<sup>41</sup>. Voilà, à mon avis, le secret de la naissance plurielle de l'art chrétien.

## NOTES

1. F. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, in *Œuvres philosophiques complètes I*, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977, cf. p. 41 sgg.
2. G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 68 sgg.
3. G.W.F. HEGEL, *Esthétique*, trad. Ch. Bernard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, 2 voll., Paris, Librairie Générale Française, 1997, cf. en part., vol. II, p. 192 sgg.
4. Cf. PLATON, *Lois*, 656c sgg.
5. Tout cela vaut *a fortiori* pour la tragédie, le milieu à travers lequel Nietzsche déduit l'idée de deux impulsions – dionysiaque et apollinien – qui seraient à la base de l'art grec, mais dans lequel, au moment où il s'agit d'en retrouver les origines dans le dithyrambe et dans la musique, en réalité, on se heurte aux mêmes problèmes. À ce sujet, cf. Nietzsche, *op. cit.*, en part., p. 56 sgg.

6. A ce propos, voir aussi F. NIETZSCHE, *L'antéchrist*, trad. inédite, introd., notes, bibliogr. et index par E. Blondel, Paris, Flammarion, 1994.
7. CELSE, *Discours vrai contre les Chrétiens*, présenté et traduit du grec par L. Rougier, Paris, J.J. Pauvert éd., 1965.
8. *Ibid.*, pp. 39-40.
9. *Ibid.*, p. 40.
10. ARISTOTE, *Poét.*, 51a 4.
11. La mosaïque prend l'entière superficie du pavement de la Basilique (mq. 760) et raconte les événements bibliques de Jonas dans le ventre du poisson.
12. Au sujet des analogies et différences entre allégorie païenne et chrétienne, je me permets de renvoyer à D. GUASTINI, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza, 20042, pp. 128-66.
13. Cf. J. FONTAINE, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III au VI siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1981.
14. G. AGAMBEN, dans *Le temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. J. Revel, Paris, Payot & Rivages, 2000, formule l'hypothèse que la poésie chrétienne des premiers siècles cache déjà la structure de répétition du « temps messianique » que S. Paul a transmise à la pensée de l'Occident chrétien (cf. pp. 130-40).
15. J.J. WINCKELMANN, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* ; trad. D. Tassel, introd. et notes de D. Gallo, Paris, Librairie générale française, 2005, cf. p. 611.
16. Cf. A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, in « Cahiers archéologiques », Paris, I, 1945, pp. 15-34.
17. PLOTIN, *Enneades*, I, 6, 8-9.
18. GRABAR, *op. cit.*, p. 20 et *passim*.
19. Notons, par exemple, le détail du terrain disjoint et accidenté, totalement absent dans la mosaïque de Ravenne, et qui redonne toute sa réalité à la scène.
20. De cet Auteur, voir aussi, entre autres, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris. Flammarion, 2009.
21. Cf. en part. *Id.*, *L'image ouverte, op. cit.*, p. 98 sgg.
22. A part de rares exceptions, dont cette image [FIG. 30] sur la porte de la Basilique de Saint Sabine à Rome, datée de la moitié du 5<sup>ème</sup> siècle, est la plus connue.
23. D'ailleurs, il ne faut jamais oublier que, depuis le début du 4<sup>ème</sup> siècle, la Croix - la Croix tracée sur les uniformes militaires - devient le signe de la victoire constantinienne sur Maxence.
24. Cf. H.G. GADAMER, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, (1960) éd. intégrale rev. et complétée par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Ed. du Seuil, 1996, p. 286 sgg.
25. Cf. ARISTOTE, *Métaph.*, *Theta* 8.
26. Mais naturellement il est toujours possible que, pour des causes tout à fait contingentes, un esclave ou un fou "selon nature" deviennent des rois - donc ils deviendront des *tyrannoi* - ou, par contre, un philosophe "selon nature" devienne, comme Platon à Syracuse, un esclave. Tout cela sera "contre nature" À ce sujet, cf. aussi ARISTOTE, *Pol.* I, 1255a 3 sgg.
27. 1Cor, 1, 28 (version L. Segond, 1910).
28. 1Cor, 1, 20-6.
29. Rom, 8, 22.
30. 1Cor, 13, 12.
31. 1Cor, 9, 19-23.
32. 1Cor, 2, 4-10.
33. Pour employer les termes techniques les plus précis de l'herméneutique biblique : de façon littérale ou typologique, c'est-à-dire littérale ou allégorique en sens prophétique.

34. Phil, 2, 5-8.
35. Es, 53, 1-12.
36. Jean, 1, 1-14.
37. Cf. en part. E. AUERBACH, *Le haut langage : langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen âge*, (1958), trad. par R. Kahn, Paris, Belin, 2004.
38. De ce point de vue, Didi-Huberman voit bien la question, en comparant la modalité de la représentation chrétienne à l'eucharistie, où corps et sang de Christ sont remémorés sous autres formes : cf. Id., *L'image ouverte*, op. cit., p. 152 sgg.
39. 1Cor, 15, 42-51.
40. Cf. 2Cor, 5, 1-18.
41. A propos des liens, bien plus étroits qu'on ne le pense, entre la conception chrétienne et la conception nietzschéenne du beau, cf. J. TAUBES, *Die Rechtfertigung des Häßlichen in urchristlicher Tradition*, in H.R. JAUSS (ed.), *Die Nacht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, « Poetik und Hermeneutik », vol. III, München, 1968, pp. 169-86.

## RÉSUMÉS

Quelles sont les véritables origines de l'art paléochrétien ? Après l'épuisement du paradigme classiciste, qui à la naissance de l'art chrétien pendant le III<sup>e</sup> siècle voyait une simple décadence de l'art hellénistique, les études ont saisi parmi les motifs inspirateurs de cette naissance ou l'accomplissement final de la spiritualisation de l'art commencée par le néoplatonisme païen, ou, au contraire, l'image réfléchie de l'Incarnation, en se limitant, de cette manière, à élire comme fondamentale l'une ou l'autre des deux différentes traditions iconographiques à la base de l'art paléochrétien : celle byzantine et celle latine vulgaire. Dans cet essai, l'A. tâche de remonter à une possible origine commune des ces traditions, apparemment incommunicables entre eux, en déterminant juste dans l'hétérogénéité et la pluralité la plus totale des ses sources, la contamination des ses registres, la véritable essence de l'art paléochrétien et, finalement, en donnant un sens précis au principe théologique et culturel de la *kenosis*.

Daniele Guastini membre honoraire de la Fondazione Lorenzo Valla, est professeur de la Poétique et de la Rhétorique à la Faculté de philosophie à l'Université "La Sapienza" de Rome. Il a publié entre autres, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità* (Laterza, 2004). Il vient de terminer la rédaction d'une édition commentée de la Poétique d'Aristote (à paraître chez Carocci, Déc. 2009).

## INDEX

**Mots-clés** : art chrétien, iconographie byzantine, iconographie latine vulgaire